



TITLE:

アポリネール『ライン詩篇』をめぐって:封じられた風景

AUTHOR(S):

森田, 郁子

CITATION:

森田, 郁子. アポリネール『ライン詩篇』をめぐって:封じられた風景.
仏文研究 1993, 24: 93-107

ISSUE DATE:

1993-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137801>

RIGHT:

アポリネール『ライン詩篇』をめぐって

——封じられた風景——

森 田 郁 子

1. はじめに

Alcools はその中にもう一つの小詩集をもっている。それは九篇の詩が入っている《Rhénanes》である。これらは、その一番最後の詩の末尾に *Septembre 1901-mai 1902* の記入があるように、1901年8月から1902年8月まで、21才のアポリネールがドイツのライン地方に滞在した時に、インスピレーションを得て書かれたものである。彼は富裕なドイツ人子爵夫人、ミロー家の娘のフランス語家庭教師として、ライン川流域のミロー家の領地ホンネフにある別荘にとどまった。その地に赴いたのには、収入とは別の理由もあった。同僚のイギリス人家庭教師であるアニー・ブレイデンも同行することになっていたからである。アポリネールは彼女に恋をし、その後二度もロンドンにまで行って自分の思いを遂げようとするが、ふられてしまう。この一年間に詩人はホンネフのみならず、ケルン、ベルリン、ドレスデン、プラハ、ウィーン、ミュンヘン、ニュルンベルク、シュトゥットガルト、ハイデルベルク、フランクフルト、マインツ、コブレンツをつぎつぎと訪れ、バイエルンへも小旅行する。これらの地名は散文、詩共にアポリネールの全作品を通じ、背景としてしばしば現れるものである。又、この1902年は1912年と共に詩人の生涯で詩作が最も実り豊かな年でもある。

彼は旅したライン川流域の風土に着想を得て書いた詩を *Le Vent du Rhin* と題して出版しようとしていた。この計画は反故になってしまったが、それ程ラインを題材にした作品が沢山ある。《Rhénanes》には入っていないが、*Alcools* に含まれているもの、又死後に出版された詩集 *Il y a* と *Le Guetteur mélancolique* に入っているものも合わせると、数にして30篇にもものぼる。では、なぜ *Le Vent du Rhin* は出版されずじまいであったのだろうか。1913年4月に *Alcools* が出版されるまで、アポリネールは一冊の詩集も出していない。33才にして処女詩集出版というのは詩人の出発として決して早くはない。むしろ遅い方である。ラインの風土にあれ程強く詩的感

興をかきたてられたのに、なぜアポリネールは *Le Vent du Rhin* を出版せずに *Alcools* の他の詩篇が生まれるまで待っていたのだろうか。ライン詩群は詩人として世に問う詩集としてはもの足りないと考えていたのだろうか。そうだとしたら、なぜ *Alcools* に《Rhénanes》の場を名残りのように設けたのだろうか。Michel Décaudin は *Alcools* に収められている《Rhénanes》について、アポリネールは深く心に残った印象や、その時およびその後の彼の感情生活のもととなった《paysage poétique et sentimental¹⁾》を創造したかったのだと書いている。

アポリネールがライン時代に見た風景は、あるきまった言葉を使った、あるきまった風景として、作品のいたるところに見出される。それは流れる川、牧場、牛、羊、プロイセン兵の横笛、花卉の散ったブドウ園などである。これらは無意識的な記憶のように、突然しかし執拗に詩人につきまとっているように思われる。例えば、アポリネールの出版した二冊のエロティックな本の一つである *Les Onze Mille Verges* の中にも次のような一節がある。これは主人公たちが快楽を求めて次の地へ移動するその列車のデッキから見た風景であるが、本の内容とは全く無関係のようですらあるにもかかわらず、突然この美しい風景が描かれるのである。

Et comme on passait sur un pont, le prince se mit à la portière pour contempler le panorama romantique du Rhin qui déployait ses splendeurs verdoyantes et se déroulait en larges méandres jusqu'à l'horizon. Il était quatre heures du matin, des vaches paissaient dans les prés, des enfants dansaient déjà sous les tilleuls germaniques. Une musique de fifres, monotone et mortuaire, annonçait la présence d'un régiment prussien et la mélodie se mêlait tristement au bruit de ferraille du pont et à l'accompagnement sourd du train en marche. Des villages heureux animaient les rives dominées par les burgs centenaires et les vignes rhénanes étalaient à l'infini leur mosaïque régulière et précieuse²⁾.

ここに出てくる情景はそっくりそのまま *Alcools* の一篇《Les Colchiques》の風景でもある。では彼の無意識の底に潜んでいるものを強く揺り動かす、この幻影的風景、Décaudin いうところの《paysage poétique et sentimental》とはどのような構造をもっているものなのだろうか。それを明らかにすることがこの小論の目的である。

2・1 流れるものと秋

《Automne malade³⁾》を検討しながら幻影的風景を梓づける〈流れるもの〉と〈秋〉のテーマ

について考えてみたい。《Rhénanes》にはその名が示すように、どの詩にも流れゆくもののテーマが見られるが、とりわけ《Automne malade》での草稿と最終稿とを比較するとそれが明確にみられる。草稿では

Les feuilles
Qu'on foule
Un train
Qui roule
Le Rhin
S'écoule

(PL. p. 1071)

となっていたが、最終稿では終わりの Le Rhin が La vie に改められた。しかし又、この詩は再び Le Rhin と直されて《Un Soir d'Eté》(*Le Guetteur mélancolique* 所収)の第一行となっている。この二つの詩篇はいくつかの点で似かよっているが、季節は夏に対して秋と異なっている。しかも秋はアポリネールの最も好む季節であり、流れるもののテーマと同様に彼の詩の枠組みとなっている。

Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne

《Signe》(PL. p. 125)

アポリネールにとって、＜流れるもの＞また＜秋＞は何を意味しているのであろうか。流れるものとは必ずしも fleuve のみを指していず、cortège もそうであり、又 voie lactée もそうである。《Cortège》に次の詩句があるように、

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume

(PL. p. 74)

＜流れるもの＞は自己を確認する契機をもたらすものである。又、《La Chanson du mal Aimé》では次のように繰り返して歌われる。

Voie lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan

Et des corps blancs des amoureuses

(PL. p. 48)

詩人は孤独な泳ぎ手となって恋する女たちの白い肉体を辿る。《Automne malade》においても、流れる川の精である nixe は男たちを惑わせるローレイと同様、緑色の髪をもっている。又、“La vie s'écoule”は《Le Pont Mirabeau》で歌われる“Les jours s'en vont je demeure”と同じく、自己の存在の確認を促すものである。

一方、アポリネールは秋について次のように歌う。

Automne malade et adoré

(PL. p. 146)

詩人が秋を愛するのは、秋が「une absence, 無, 冬, 死⁴⁾」を含んでいるからである。《Automne malade》ではそれらと同時に豊かさの中での死が歌われている。

Meurs en blancheur et en richesse

(PL. p. 146)

豊かさとは実りを意味する。《Signe》では、

J'aime les fruits je déteste les fleurs

(PL. p. 125)

これは《L'Automne et l'Écho》(*Le Guetteur mélancolique* 所収)の最初の二連に手を加えて独立させたものであるが、《L'Automne et l'Écho》では花を嫌い、実を好む理由が明らかにされる。“Je déteste les fleurs parce qu'elles sont femmes/Et je souffre de voir partout leur nudité”(PL. p. 589) 流れるものの場合と同様に秋の場合でも、エロスと自己の存在の確認が問題なのである。

Ma vie est recueillie en ma saison factice

《L'Automne et l'Écho》 (PL. p. 589)

エロスの中でばらばらに分解した詩人の存在はどのようにして掻き集められるのだろうか。

2・2 流れるものと Moi

＜流れるもの＞は自己確認を促したが、より詳しく Moi との関係を《Mai》を通して考えてみよう。《Rhénanes》の他の詩篇と同様、流れのテーマを持っていて、作者はライン川を下る舟の上にいる。しかしこの場合は《Automne malade》とは違って、秋ではなく五月、すなわち春である。だが、春だからといって新鮮で再生を意味する季節ではない⁵⁾。

Les pétales tombés des cerisiers de mai
Sont les ongles de celle que j'ai tant aimée
Les pétales flétris sont comme ses paupières

(PL. p. 112)

散った花卉、萎れた花卉は秋を思わせる。アポリネールの春は、《La Chanson du mal Aimé》の《Aubade》を除いて、すべて終末や落花のイメージをもっている。例えば《Merlin et la vieille Femme》では“Des printemps finissants qui voulaient défleurer” (PL. p. 88)あるいは《Les Fiançailles》におけるように、造語で、春を落葉＜feuilloler＞と結びつけている。

Le printemps laisse errer les fiancés parjures
Et laisse feuilloler longtemps les plumes bleues
Que secoue le cyprès où niche l'oiseau bleu

(PL. p. 128)

又、散った花卉はエロティックなイメージをもち、女性の爪やまぶたをアポリネールに思い出させる。これらは次の例にみられるように、地表を覆ういくつもの女たちの手と共に、アポリネールが女性の切断された肉体にエロスを感じる例でもある。

Sais-je où s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux

《Marie》 (PL. p. 81)

Mon Automne éternelle ô ma saison mentale
Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol

《Signe》 (PL. p. 125)

アポリネールは舟の上から恋人の仕種や表情を思い出しながら、流域にしなだれる柳の木々を、花散るブドウ園を眺めている。川沿いの道をジプシーの一団がおそらくどこへ行く当てもないのであろう、ゆっくりと通ってゆくのをしている。幌を引くロバ。その後ろをのろのろついて行く熊や猿や犬たち。それらが作者の視界に現れては通りすぎてゆく。

Or des vergers fleuris se figeaient en arrière

(PL. p. 112)

後ろへの視線が風景を石化してしまうというこの詩句は、後ろを振りむいたがためにユウリピデスが再び死の国に消え去るのを見た Orphée をも当然意味するものであろう。アポリネールの場合は視ることの禁忌を意味するよりはむしろ、視る者と視られるものとの間に横たわる距離が重要である。この距離によってのみ、作者は対象を愛し、かつ永遠化できるからである。しかし、距離は同時に別離をも意味する。対象と別れる勇気があってこそ、作者は自己の存在を確かなものとするのできるのである。空間的なものの距離は、同時に時間的な距離、つまり過去をも意味する。過去と今との間に距離があってこそ、言い換えれば今を過去のことと見做すことによってのみ、作者は自分自身を確認できるのである。《Les Fiançailles》における次の詩句からよくそのことが理解される。

J'ai eu le courage de regarder en arrière
Les cadavres de mes jours
Marquent ma route et je les pleure

(PL. p. 131)

《Mai》では振り返る視線は作者のみならず、Des dames も山の頂きから視つづけている。この女たちは作者の意識の中では無論“celle que j'ai tant aimée”と混じり合っており、作者は過ぎ去った日々を後にし、今は彼女たちと視線のみを交わし合っているのである。作者の舟が次第に遠ざかってゆくことにより、女たちも vergers figés と同様に石化され永遠化されてゆく。Moi は常に figé された風景から距離をおいたところにいる。つまり、作者は心を占めるものからあえて離れ、距離をおいて対象を封じることによって、それらを愛し、永遠化し、自己の存在を確認でき

るのである。

2・3 魔的な力

2・2において Moi の位置を検討してみたが、作者は対象と距離をとれるという、いわば特権的な位置にすることが常に可能なわけではない。作者の心を独占する魔的な力をもつものが現れて、距離を破壊し、いつ作者の存在を沈めるかわからないのである。《Rhénanes》の最初の詩である《Nuit Rhénane》をみてみよう。

年代的には *Alcools* の題名の意味を担う初めての詩である。バシュラールが《L'eau de vie, c'est l'eau de feu》といったように、アルコールはこの詩においても水と火の意であり、一行目でそのことが先ず示される。

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme

(PL. p. 111)

trembleur という語は十行目の tremblant と並んでゆらめく炎のイメージをもち、水と火、つまり受動的性質をもつ水と能動的な火とを一つにまぜあわせてしまう。ライン川の舟に作者が乗っているからグラスのブドウ酒は揺らぐのであるが、ブドウ酒は人を酔わせる力によって水と火、つまり生と死とをもまぜあわせてしまう。渡し守が夢幻へ誘うかのように歌をゆっくりと歌う。その歌は、美しい乙女に心を奪われて死んでゆく男の悲劇を歌ったローレライの物語である。七人の乙女たちは、月光の下で裸までもある緑色の長い髪を縋り合わせている。アポリネールの月の光は、星や太陽とは反対のものであり、sombre な死のイメージをもっている⁶⁾。死へと誘い込むかのように、あるいは水の精そのものでもある乙女たちは、苦しげに身をよじるようにして髪をすいている⁷⁾。しかし、これはあくまで歌声として聞こえてくるのであって、幻影である。この歌声に対抗するかのように、第二連で、作者は渡し守のこの歌が聞こえぬように、輪になって踊れと言う。しかも作者の傍に緑色ならぬブロンドの髪をもち、毅然とした眼差し“au regard immobile”の乙女たちを呼び出せと歌う。ここで評者たちの意見は分かれる。Ph.Renaud は次のように説く⁸⁾。詩人はブドウ酒に酔っているとは限らないし、渡し守も又そうである。酔っているのはライン川である。そして緑の髪の妖精にブロンドの髪の女たち、又渡し守の歌に踊りと力強い歌声を対置して死や運命に作者は対抗しようとしている。そして水の精が代表するライン川に勝つのは明らかに踊りとブロンドの髪の女たちの方であり、妖精たちの死へと誘う歌声は“râle-mourir”で次第に消えてゆく。ワイングラスは生命の勝利を誇るかのように笑い声と共に砕け散

る。従って Renaud はブドウ酒はここでは死への誘惑の解毒剤として作用すると説く。他方 Renée Rise Hubert⁹⁾は、反対にこの詩は作者がブドウ酒に酔うことによって出現した夢幻の世界と解釈する。酔った作者は渡し守の歌によって死の世界へと引き込まれそうになる。セイレーンのこの魔力から平衡感覚を取り戻すために、作者はブロンドの髪をもつ動じない眼差しをした乙女たちを呼びよせる。無論これらは共に酔いにおける詩人の夢幻である。しかしグラスは割れて、ブドウ酒の魔力は消え、作者はこの夢幻から醒める、と Hubert は解釈している。

ブドウ酒の中に突然現れる炎は、ブドウ酒の魔的な力を意味しているが、この力のベクトルが生に向かってるか死に向かってるかはその意見の分かれるところである。しかし、アルコールは生と死両方への強い働きを持っていると考えられる。だから <trembleur>なのである。“un éclat de rire”は生の勝利の笑いであるよりは痙攣的な笑いである。これから生へ傾くか死へ傾くかわからぬ戦いの幕開けの笑いではなからうか。作者はセイレーンの妖精たちと距離を保つことができず、傍にまで彼女たちをひき寄せている。作者の存在は危い。作者は死の方へひきこまれそうなのである。流れるものが自己確認とエロスを促したように、ブドウ酒も液体であるかぎり同じ働きをする。だから生へ傾くか死へ傾くかは分からないのである。生をとり戻すには距離をとることが必要である。

2・4 死

作者は対象と距離をとることができず、その存在が脅かされていることを2・3でみた。

《Rhénanes》では *Alcools* の他の多くの作品と同じように死が低音部を奏でている。《Les Femmes》と《Rhénane d'automne》に倣ってそのことを考えてみたい。

《Les Femmes》は *poème-conversation* として書かれた。人々の平凡で、ありきたりな会話や動作、又その場の情景の客観描写を同時に並べることによって、人生そのものの厚みを出そうと意図したものである。雪が降り、風もきつく吹いている冬の或る日、ブドウ園の農夫の家で女たちが繕いものや縫いものをしながら、よもやま話をしている。知人の結婚の噂や、郵便屋がやって来ては新任の小学校の先生と何か話してゆく、というような艶やかな話から、ブドウの今年の獲れ具合にいたるまで色々話している。しかし詩の導入部で耳が不自由でびっこの香部屋係が病気で死の床にいることが話される。

Le sacristain sourd et boiteux est moribond

(PL. p. 123)

そしてこの詩の終わりでは、その香部屋係の死を告げる教会の鐘の音が聞こえる。

Il est mort écoutez La cloche de l'église
Sonnait tout doucement la mort du sacristain

(PL. p. 124)

鐘の音を聞きながら、女たちは自分たちの生と死の間のどちらつかずの時間の流れの中で十字を切るのである。女たちの艶やかな話題の底に死が流れている。しかし、死は香部屋係のみの問題ではなく、女たちを囲む風景の中にも忍び寄っている。たとえ鳥のコンクールに出品するためとはいえ、盲にされている“rossignole”。この鳥は猫による死のために籠の中で震えている。屋外ではブドウの曲がった幹が、夜の闇の中では骸骨の山に見え、その上に降り積もった雪は死者の顔を覆う布のように見える。室内ですら、屋外の寒さと死に対抗するために暖かく燃やされているはずのストーヴがまるで敗北を喫するかのように消えようとしている。

Lise il faut attiser le poêle qui s'éteint

(PL. p. 124)

そして何よりも人のかたちづくりの夢までもがいつも不安や心配と表裏一体なのである。

Le songe Herr Traum survint avec sa sœur Frau Sorge

(PL. p. 123)

このように屋外の闇が明るい室内をしっかりと包み込み、しかも隙があれば入りこもうとさえしている。女たちの会話文はイタリックで示されているが、その文体と詩人の地の文の文体とを比較すると、会話文の時制では命令法と直説法現在のみであるのに対して、地の文は、一行目の導入のみが現在形で読者に直ちに臨場感を与えるが、後は単純過去と半過去で語られる。あたかもそれは、屋外から窓を通して作者が室内を覗き見ているかのような感じを読者に与え、作者の存在位置が、描写するという客観的なものであるかのような印象を与える。しかし、詩の最後に“la nuit indécise”とあるように、生と死との間の曖昧な時の流れの中に作者は身を置いているのである。次にこの《Les Femmes》とは違って、死が日常生活を脅かさず墓場の中に閉じこめられている例をとりあげてみたい。

ミュンヘンの墓地では死体は公衆に公開されたモルグに置かれてあって、一枚のガラスを隔てて、埋葬するまでは覗いて見ることが許されていた¹⁰⁾。このことを題材にしてアポリネールは二篇

の詩を書いている。《La Maison des Morts》と《Rhénanes》中の《Rhénane d'Automne》である。二篇ともどこことなくおかしみの感じられる作品であるが、死者たちは地下の墓におさまっている。《La Maison des Morts》では一とき死者たちは墓地から出て、快活に友人と話をしたり生者と恋を語らったりもする。“Tous étaient si gais / Si charmants si bien portants / Que bien malin qui aurait pu / Distinguer les morts des vivants” (PL. p. 67)だから生者と死者は見分けることが困難で、両者は異和なく混じり合っている。しかしやがて“On se disait au revoir” (PL. p. 71)となり、死者は墓へと戻ってゆく。ここでは死の世界は生者を脅かすことはない。《Rhénane d'Automne》においても、灯をかかげて、しばし死者の子供たちと老女は心うちひしがれ、涙を流しはするが、やがて生の世界へと戻ってゆく。

Puis dans le vent nous nous en retournâmes

(PL. p. 120)

そして死者たちも安心して美しい墓地で眠る。

Oh! que vous êtes bien dans le beau cimetière

(PL. p. 120)

ただ地を覆う枯葉だけが詩人の心を脅かす。枯葉は愛する者たちの切られた手なのだろうか。

L'automne est plein de mains coupées

(PL. p. 120)

枯葉や散った花卉が愛する女たちの切られた爪や手というイメージは、アポリネールの好むものの一つであり、枯葉によって souvenir がよみがえってくる。しかも枯葉は死体を求めてそれを覆いに来るのである。souvenir は当然詩人に、ある paysage を思いおこさせる。ここにおいても、死は生と完全に分かれたることなく死は生の<l'épouse>もしくは<ombre fatal> (PL. p. 125)なのである。

2・5 毒を有するもの

《Les Colchiques》に展開される風景はライン川べりの秋の牧場である。一行目から刺激的なア

レクサンドランが歌われる。

Le pré est vénéneux mais joli en automne

(PL. p. 60)

牧場が有毒であるのは les colchiques が咲いているからである。それゆえ la fleur-poison と la femme-poison の関係が明らかに見てとれるような詩である¹¹⁾。

tes yeux sont comme cette fleur-là

(PL. p. 60)

しかしこの Les colchiques, 又<tu>と呼ばれているのは la femme であろうか。

第二連では小学校の子供たちが上張りのような服を着てハーモニカをふきながら騒いでいる。その子供たちが母親のような花, les colchiques を一本一本摘んでいる。あるいは花びらをむしりとしている。

Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères

(PL. p. 60)

この場面は伝記的には、当時の恋人アニー・ブレイゲンに対する彼の恋敵がベンネルシャイトの小学校の先生をしていた、そのことを仄めかしている¹²⁾と Décaudin は指摘している。しかし、Décaudin 自身、アポリネールの詩に伝記的情報を捜す時は慎重にしなければならないと言っている。les colchiques が la femme を意味しているとすれば、“comme des mères”や次の“Filles de leurs filles”は何を意味するのであろうか。les colchiques は la mère を意味しているのではないか、少なくとも la mère を含んだ la femme を意味しているのではないだろうか。キリストの母マリアを<filles de ton fils>と言うように“Filles de leurs filles”とは小学生たちの母親を意味し、その子供たちが母親を、つまり花をばらばらにして摘みとしている。その場合も“tes paupières”は必ずしも母親のまぶたである必要はなく、女性あるいは恋人のまぶたであってもよい。つまり les colchiques は母親と女性の両方を意味していると考えられる。<cueillir les fleurs>の意味するところから考えると、これは近親相姦のイメージを暗にもっているかもしれない。又、le pré は伝統的には母と女性との両方を象徴しているから、le pré に生える les colchiques も母と女性の両方を表わしていると考えの方が自然であるだろう。その場合、“ce grand pré mal fleuri par l'automne”とは母親ととれば、年齢上での人生の秋を示し、女性ととれば詩人の願う聖性を女性

が持っていないことを表わしていると考えられる。

又、les vaches は語義の上からは女性名詞であるが、この詩では男性を表わしているはずである。しかし le lait (それは子供を養うと同時に毒するものでもあるのだが) をもたらすものが男性を表わしているのは奇妙でもある。Le Bestiaire の最後を飾る動物は《Le Bœuf》であるが、翼の生えた牡牛ケルビムを神性を求める詩人と見做している。だから les vaches は「完璧すなわち神性そのもの以外は求めない、又それ以外の何ものをも愛さない人たち」(PL. p. 35)でありえずに女を愛してしまった、墮落した<le bœuf>としての詩人を表わしているのかもしれない。曖昧な意味を持った詩篇であるが、この詩の鍵が vénéneux と s'empoisonnent であることにかわりはない。美しい風景の持っている病的な魅力に詩人は惹きつけられている。逆に詩人と対象との間に病的な力があるからこそ、つまりそれはある時は女性の不実さであったり、又母というものに対する近親相姦を含めた複雑な感情であったりするような poison があるからこそ、詩人は対象を美しいと思えるのである。les vaches あるいは les enfants に仮託された詩人の心は、しかしこの母であり女性でもある牧場を永遠に見捨ててしまう。

Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent

Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

(PL. p. 60)

詩人は、ライン川の舟に乗った詩人がローレライの歌声から離れようとするように、彼の心をひき裂き、傷つけるものから離れる。又離れることによって、彼の心を占めるものを封じ、永遠化してしまうのである。

3. むすび

「アポリネールの心を揺り動かす風景は魂の風景である」と M.-J. Durry が言っているように、それは souvenir と深くかかわりあっている。彼は自分をさいなむものをさいなむがゆえに深く愛したが、常に距離をもってそれに対しようとした。だから詩に表現される美しい風景は、特に《Rhénanes》においては、ほとんど常に、対象から作者がまさに離れんとする視点から視られたものであった。作者が川を下る舟に乗り、あるいは列車に乗っている所以である。風景は常に背景としてあった。

Le paysage est fait de toiles

(PL. p. 162)

風景を背景としているなら、その絵に表現されているテーマは何か。それは作者 Moi である。

Un clown est l'unique passant

(PL. p. 162)

しかし、その Moi は揺れていた。《Rhénanes》では川下りによって実際身体が揺れているが、何よりも毒を持つ対象に作者は深く惹きつけられ、存在を脅かされているのだから、それからあえて離れようとする Moi は対象と明確な安定した距離をとれないでいる。覚醒している Moi ではない Moi が風景を視ているのだから、又、今を過去のものに見做そうとするのだから、その風景は非現実、幻影の色合いを帯びることになる。しかも、時として、背景として封じたはずの風景の枠が破壊され、Moi がその風景に引きずりこまれることすらある。

La vitre du cadre est brisée

(PL. p. 162)

La vitre は《La Maison des Morts》や《Rhénane d'Automne》における死者を埋葬の日までねかせておくガラスケースを思わせるが、ここにおいても、死者はガラスを破って、生者の側へとやってくるのである。しかし《Rhénanes》においてこの枠が完全に破壊されることはない。破壊されるのは《Zone》においてである。それゆえ《Zone》では Moi が<je>とよばれ又<tu>とよばれ、積分のように増殖、分裂してゆくのである。だから、作者 Moi を運んで流しているのはライン川ではなく、生身を剥いで距離をとろうとする時に流された血でできた血の川なのである。

Il coule un faux fleuve de sang

(PL. p. 162)

1907年12月15日 *Le Phalange* にアポリネールは画家アンリ・マティスについて、まず彼の絵の魅力は、その単純さの持つ力と優美さであるとして、次にマティスに話させるという形をとって次のような意味のことを述べている¹⁹⁾。

《personnalité を発見するために、私は自分の中になかったものはすべて捨て去るように

しました。自分の初期の作品を仔細に検討してみると、自分の初期の作品に、自分自身を造り出した、何度も出てくる要素があり、その要素を私はかつては私の作品を退屈なものにしている繰り返しの過ぎないと思っていたのですが、実はそれこそが私の *personnalité* だということに気がついたのです。私は私の *instinct* を見出したのです。》

マティスが絵画表現において追求した道は、詩人が *expression lyrique* において追求する道と同じであるとアポリネールは言う。まるで自分の《Rhénanes》について述べているようにさえ思われるアポリネールの解説である。

《Rhénanes》でいつも繰り返される単純な風景こそ、彼が *expression lyrique* で求めたものであろう。しかし、アポリネールはその風景の主人公が *un clown* であるからには、その仮面もいずれ剥がされ、粹としての風景も破壊される時が来ることを知っていたのである。深い川は音をたてない、といわれるように、《Rhénanes》はその名の如く、アポリネールの他の大きな詩に比べて未来を予言するような実験性はないが、深く彼の全作品の底を流れている *lyrisme* を有している。

註

- 0) アポリネールの詩作品からの引用は Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*, Pléiade, 1977 による。本文中の引用には略号 (PL.) とページ数を記した。
- 1) PL. の Michel Décaudin による《Rhénanes》p. 1061 の注。
- 2) Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille Verges*, éd. L'or du temps, 1968.
- 3) *Alcools* の《Rhénanes》には入っていないが、ライン滞在にインスピレーションを得て書かれた作品が *Le cycle rhénane* として、《Les Colchiques》《Le Vent nocturne》《La Tzigane》《Automne》《Automne malade》《Marizibill》《Crépuscule》《Saltimbanques》《La Maison des Morts》があると Décaudin は考えている。《Automne malade》に関しては、草稿と *Le Gueux mélancolique* に入っている《Un Soir d'été》とを見比べてみると、確かにライン時代のものであると見做されうる。
- 4) Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire Alcools*, SEDES, 1978, t. 2 p. 146 《Rhénanes》の解釈に際して、この書から多くの基本的な教えを得た。
- 5) Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, éd. L'Age d'Homme, 1969, p. 105.
- 6) Jean-Pierre Richard, 《Étoiles chez Apollinaire》in *De Ronsard à Breton, Hommages à Marcel Raymond*, éd. J. Corti, 1967, p. 223.
- 7) Anne-H Greet, *Apollinaire et le Livre de Peintre*, Lettres Modernes Minard, 1976 pp. 23-55 *Alcools* に対して描かれた Marcoussis の版画が載せられ、論じられている。
- 8) Philippe Renaud. op. cit. p. 134.
- 9) Renée Riese HUBERT. <Le Langage des Merveilles> in *Bibliothèque Guillaume Apollinaire*

- 7, <Bibliothèque des Lettres Modernes>, éd.M.-J.Minard, 1970, p. 73.
- 10) Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire le mai-aimé*, éd. Plon, 1952. p. 48.
- 11) Durrty を代表とする多くの評者たちはこの詩を un poème-symbole とみている。毒を有する野原とその草を食みながら毒されてゆく牛たちとの間に、女性のイメージをもつ花 les colchiques があることによって、この詩に femme-poison, fleur-poison の parallèle があるとする。Marie-Jeanne Durrty, op. cit. t. 2 p. 152.
- 12) Michel Décaudin, *Le Dossier d'Alcools*, Librairie Droz, 1971, p. 108.
- 13) Leroy-C.Breunig, *Chroniques d'Art*, éd. Gallimard, 1960 の英語版 *Apollinaire on Art*. The Viking Press, 1972, p. 37.